

Maren Mayer-Schwieger, Kunstuniversität Linz

Vortragstext zur Ausstellung »I exist in a mix of plastic, rubble and soil« von Daniela Trinkl

Daniela Trinkls Arbeit »I exist in a mix of plastic, rubble and soil« geht zurück auf einen Zufallsfund, den die Künstlerin auf einer Wanderung gemacht hat: Plastikschläuche, Drainagerohre, zurückgelassen oder abgelegt – man weiß es nicht genau – im Wienerwald. Bereits überwuchert von Ästen und Gestrüpp, zum Teil verdeckt mit Laub und bemoost, scheinen sie in der Erde zu verschwinden oder mit dem Wald verwachsen zu sein. An einigen Stellen muten die Schläuche wie Wurzelwerk an, das aus dem Waldboden hervorbricht, oder erinnern an Würmer, die sich durch das Unterholz schlängeln. An anderen Stellen liegen die Schläuche in fast ordentlich übereinander gelegten Schlingen und lassen auch in dieser Anordnung an organische Körper bzw. Körperteile denken – Gedärm, Gehirn, zusammengerollte Schlangen. Sie sind bereits brüchig geworden, weisen Löcher auf; das früher quietschige Plastikgelb, das man vielleicht aus Baumärkten kennt, haben Sonnenstrahlung und Witterung ausgebleicht. Gerade durch diese Verfärbungen und Verformungen fügen sich die Plastikschläuche umso besser in die Waldumgebung ein: Sie wirken lebendig – nicht zuletzt durch die Windungen, die sie vollführen, gehen in Wurzeln und Lianen über. Ein Unterschied zwischen organisch und anorganisch, zwischen Natur und industriell gefertigter Haus-Technik lässt sich kaum ausmachen. Statt des Dualismus von Natürlichem und Künstlichem »a mix of plastic, rubble and soil«. Diesen Mix überführt Daniela Trinkl in Bilder, Farbdrucke auf Metall, die das Ineinanderübergehen von vermeintlich Organischen und Technischem, von Natur, Kunststoff und Kunst vergegenwärtigen. Licht, Farbe und Motive rufen die Bildsprache romantischer Naturdarstellungen auf. Die Ästhetik des Transferdrucks – die Mattheit, die Schlieren und Kratzer, die bei der Herstellung entstehen, das Glitzern der Farbschicht auf der Aluminiumplatte – verwandelt die banale Baumarktware in Waldszenerien, die etwas Verwünschenes, Magisches an sich haben. Doch die vermeintliche Naturromantik wird dadurch zugleich ad absurdum geführt: im Herzen der Waldeinsamkeit, das zeigen Daniela Trinkls Bilder, steht keine Holzhütte; dort hausen die Wiedergänger aus der Polymerproduktion für den Eigenheimbedarf.

In Daniela Trinkls Ausstellung verwischen nicht nur ihre Bilder den Unterschied zwischen Natur und Kunststoff. Auch die Arrangements der Drainagerohre brechen diese Dualismen auf, stellen sie doch deutliche Referenzen zur Naturgeschichte her.

Die Skulptur in der Mitte des Ausstellungsraums, die durch ihre Position und die Beleuchtung fast etwas Sakrales erhält, erinnert an die Präsentation von Dinosaurierskeletten im Naturkundemuseum: Knochenbleiche Plastikschläuche mit Riffelstruktur hängen von der Decke wie die Wirbelsäule eines

Brontosaurus mit seinem langen Hals. Sie fügen sich zu einem Wesen, das trotz seiner Größe gebrechlich und aus einer anderen Zeit zu stammen scheint.

In der Ecke, nicht zufällig unter den intakten Leitungsrohren des Ausstellungsraumes, liegen die im doppelten Sinn mitgenommenen Schlauchschlingen. Ebenfalls deutlich ausgebleichen und an vielen Stellen eingedrückt, könnte es sich auch um riesenhafte Bandwurmpräparate handeln, die ihren Konservierungsgläsern entkommen sind.

Das Fossile wird hier gleich zweifach vorgeführt: im Verweis auf die Naturgeschichte und als Plastikschauch, dem Material des Erdölzeitalters, unserer ruinösen Gegenwart.

Damit thematisiert die Arbeit von Daniela Trinkl allerdings nicht Fossilien im klassischen Sinne als Überreste. Ihr geht es nicht darum, anhand von Zurückgelassenem die Vergangenheit zu rekonstruieren; nicht darum, aufgrund einer angenommenen Permanenz des Materiellen ein Gewesenes in die Gegenwart zu transferieren. Vielmehr geht es ihr um die Zukunft. Denn die Arbeit zeigt, dass Transfer ohne Transformation nicht zu haben ist.

Die Arbeit tut dies auf gleich mehreren Ebenen. Ich möchte diese kurz skizzieren, indem ich verschiedene Fluchtlinien verfolge, die sich von der Arbeit aus ziehen lassen und die sich für mich auch aus den intensiven und überaus anregenden Gesprächen ergeben haben, die ich mit Daniela Trinkl bereits im Vorfeld führen durfte.

Eine dieser Ebenen, anhand derer sich verdeutlicht, dass Transfer mit Transformation verbunden ist, ist der künstlerische Arbeitsprozess, der für Daniela Trinkl immer ein handwerklicher ist. Durch das künstlerische Verfahren des Transferdrucks, das ich bereits kurz angesprochen habe, findet nicht nur die Übertragung von Druckerfarbe auf ein Trägermedium statt, in diesem Fall Aluminiumplatten. Es bedarf immer auch eines Transfermediums, das für den Übertragungsprozess essentiell, aber sehr trickreich ist: Es soll die Farbe anlösen und so den Transfer in Gang bringen, darf sie aber nicht auflösen, was ein Verschwimmen des Bildes zur Folge hätte. Trial und Error, eine lange Phase des Ausprobierens verschiedener Rezepturen zeugen davon, dass dieses Transfermedium keineswegs ein neutraler, ein passiver Übermittler ist, sondern vielmehr großen Einfluss auf den künstlerischen Prozess und das Ergebnis hat. Das Übertragungsmedium ist eine *agency*, die transformatorisch wirkt und zu jener verwünschten Bildästhetik führt.

Transfer, im Sinne von Übermitteln, Übertragen, Leiten bzw. Ableiten ist darüber hinaus vor allem durch die Hauptfigur, die aufgefundenen Drainagerohre ein zentraler Aspekt dieser Arbeit.

Drainagerohre als Teil der häuslichen Infrastruktur sollen für die Ableitung von Wasser, von Stauässe sorgen.

Die Drainage ist aber nicht nur eine Kulturtechnik der Entwässerung. Sie ist ebenso eine wichtige medizinische Praxis der Operationsnachsorge und der Wundversorgung, was uns einmal mehr darauf stößt, dass Infrastrukturen sich als *Systems of Care*¹ begreifen lassen: Zu Infrastrukturen gehört Versorgung, Entsorgung, Sorgearbeit, und damit auch Vor-Sicht. Sie sind auf die Zukunft gerichtet, auf Wechselverhältnisse und Veränderungen: »Infrastructure is fundamentally and always a *relation*, never a thing«, haben Leigh Star und Ruhleder geschrieben.² Infrastrukturen sind Beziehungsweisen zwischen Menschen, zwischen Kultur und Natur, zwischen Gegenwart und Zukunft. Oder genauer gesagt, bringen sie erst hervor, was als Kultur und Natur gefasst, was als Gegenwart und Zukunft begriffen werden kann. Wie bei Michel Serres oder etwas anders bei Karen Barad nachzulesen, ist jede Relation vorgängig und parasitär, gibt es immer ein Drittes vor dem Zweiten, werden durch die Mitte, das Vermittelnde Transformationsräume eröffnet.³

Statt funktionales Leitungssystem oder passiver Kanal sind die Drainagerohre Zwischenwesen: auf der Schwelle, am Übergang zwischen Natur und Technik; dabei selbst veränderbar und in Veränderung begriffen. Dies ist ganz materiell zu verstehen, sind sie doch aus Plastik, das nicht nur im Sinne von Plastizität auf die Form- und Verformbarkeit verweist. Plastik ist als Mikroplastik heute nahezu überall, dringt in alles und jeden ein und transformiert damit unsere Denkkategorien, unsere Beziehungen, unser Zusammenleben, wie Heather Davis in ihrem großartigen Buch *Plastic Matter* ausführt: »[...] plastic is not just any material but is emblematic of material relations in the twentieth and twenty-first centuries, showing how intimately oil has coated nearly every fabric of being, how the synthetic cannot be disentangled from the natural, and how a generalized toxicity is producing queer realities«.⁴

Roland Barthes hat bereits Mitte der 1950er Jahre die Verformbarkeit von Plastik als etwas »Magisches« beschrieben: »So ist Plastik nicht nur eine Substanz, es ist die Idee ihrer unendlichen Transformation«, heißt es in *Mythen des Alltags*.⁵ Doch während bei Barthes die Bewegung vom

¹ Ich habe diese Einsicht Vanessa Graf zu verdanken.

Vgl. hierzu u.a.: Helen Thornham und Joanne Armitage: »Sociotechnical Infrastructures and Textures of Care: On the Consequences of Caring for ›the System‹«, in: *Catalyst: Feminism, Theory, Technoscience* 11 (1), 2025, S. 1–18; Maria Puig de la Bellacasa: *Matters of care: Speculative ethics in more than human worlds*, Minneapolis (University of Minnesota Press), 2017.

² Susan Leigh Star & Karen Ruhleder: »Steps Towards an Ecology of Infastructure: Complex Problems in Design and Access for Large-Scale Collaborative Systems«, in: *Proceedings of the 1994 ACM Conference on Computer Supported Cooperative Work (CSCW '94)*. Association for Computing Machinery, New York 1994, S.253-264, hier S.253.

³ Vgl. Michel Serres: *Le Parasite*, Paris (Grasset), 1980. (dt.: *Der Parasit*, Frankfurt a.M. (Suhrkamp), 1987.); vgl. Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham & London (Duke University Press) 2007.

⁴ Heather Davis: *Plastic Matter*. Durham & London (Duke University Press) 2022, S.1.

⁵ Roland Barthes: »Plastik«, in: *Mythen des Alltags*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2010 (1957), S.223-225, hier S.223.

Kristallinen über das Flüssige zum Harten ging und die Transformation als kontrollierbares industrielles Produktionsverfahren daherkam, das einen Halt im konsumierbaren Endprodukt fand, ist die Transformation von Plastik längst haltlos und unkontrollierbar geworden. Die Drainagerohre transportieren nicht einfach Wasser. Mit ihrer Zersetzung, auch darauf weist ihre hier in der Ausstellung sichtbare Brüchigkeit hin, finden sie als Mikroplastik Eintrag ins Grundwasser, in Flüsse und Meere, setzen sich in Körpern fest, transformieren diese und haben sogar Einfluss auf die Evolution.

In der Science-Fiction-Literatur und -Ästhetik des 20. Jahrhunderts galt die Verformbarkeit von Plastik noch als Superkraft, wie bei *Plastic Man*, einem Helden von DC Comics; oder war an ein Zukunftsversprechen gebunden, wenn auch mitunter in ironischer Brechung, wie in Ernest Callenbachs *Ökoptopia* von 1975.⁶ Mittels Extrusionsverfahren tun sich in *Ökoptopia* ganz neue architektonische Möglichkeiten auf, die unter der Überschrift »Leben in Plastikröhren« geschildert werden:

»Die extrudierten Häuser haben [...] den Vorteil, dass sie leicht zu transportieren sind (ein Standardprodukt von einer Länge von etwa zwölf Fuß ist so leicht, dass es von vier Männern hochgehoben werden kann), und die Ökoptopier beweisen großen Einfallsreichtum, wenn sie diese Art von Häusern verwenden. Schneidet man die Kunststoffröhren in einem bestimmten Winkel ab und klebt die Teile zusammen, erhält man ein rechteckiges Haus; bei anderen Winkeln erhält man ein sechs- oder ein achteckiges Haus. Man kann einzelne Abschnitte zu einer unregelmäßigen Zickzackform zusammenkleben oder sie zu einer langen Schleife mit Abzweigungen oder Ausbuchtungen formen, die eine Art Innenhof umschließt – ein gängiges Modell für die Großfamilien, die auf dem Land leben. [...] Mit wenig Zeitaufwand ist es möglich, Türen oder Fenster herauszuschneiden. Nicht nur, dass sich die einzelnen Module rasch von ungelerten Arbeitern zusammenkleben lassen, auch die Kosten sind sehr gering – ein Teilstück von der Größe eines Wohnraums mit ein paar Fenstern kostet weniger als ein Fünftel dessen, was ein Raum herkömmlicher Bauweise kostet. Man erklärte mir, dies sei das erstaunliche Resultat einer Hausproduktion, die auf einem rein industriellen Durchlaufverfahren basiere anstatt auf handwerklicher Arbeit.«⁷

Entgegen dieser Zukunftsvision aus den 1970er-Jahren vom »Leben in Plastikröhren«, die bei Callenbach als ein Report aus dem Jahr 1999 ausgegeben wird, müsste man heute, angesichts der Wege und der Wirkmächtigkeit von Mikroplastik, eher von »Plastikröhren im Leben« bzw. »im

⁶ Für den Hinweis auf Ernst Callenbachs »Ökoptopia« danke ich Lisa Spalt.

⁷ Ernest Callenbach: *Ökoptopia*, Ditzingen (Reclam), 2022, S.208. (*Ecotopia: The Notebooks and Reports of William Weston*, 1975)

Lebendigen« sprechen. Menschliche Körper sind davon nicht ausgenommen, auch wenn in den letzten Jahren (Mikro-)Plastik vor allem mit dem Sterben von Seevögeln und Meereslebewesen in Verbindung gebracht wurde. Meldungen wie diejenige über den Nachweis des Anstiegs von Mikroplastik im menschlichen Gehirn und dessen Zusammenhang mit Demenz, im Februar diesen Jahres im Fachjournal *nature medicine* publiziert, mögen wohl den letzten Rest der Zukunftsversprechen der Plastikwelt des 20. Jahrhunderts verdrängen.⁸ Das Wissen um deren eindringliche und transformatorische Kraft, die auch dem Begriff der Neuroplastizität eine neue, unheimliche Bedeutung verleiht, beschwört heute vielmehr Szenarien von dystopischen Charakter herauf als die Magie schier unbegrenzter Möglichkeiten. Zugleich lassen diese Szenarien uns aber einmal mehr auf die Sorge und Carearbeit zurückkommen, die Plastik als ›matter of relation‹ und ›matter of transformation‹ notwendig macht.

Um an diese Ethik der Sorge zu appellieren, scheint es mir notwendig, einen Wunsch kund zu tun, den Daniela Trinkl mir gegenüber im Gespräch geäußert hat. Nämlich trotz der gängigen Bezeichnung ›Drainagerohre‹ diese in Bezug auf ihre künstlerische Arbeit nicht als Rohre, sondern als Schläuche zu begreifen. Das macht in Hinblick darauf, dass sich diese Ethik darin begründet, dass Transfer immer mit Transformation einhergeht, gleich doppelt Sinn: Bietsame Schläuche wecken – wie in der Ausstellung zu sehen – viel eher Assoziationen an Wandlungsfähigkeit als steife Rohre. Zudem leitet sich das Wort ›Schlauch‹ her vom mittelhochdeutschen Wort *slūch* für Schlangenhaut bzw. die abgelegte Haut von Schlangen. Dem Schlauch ist die Transformation, die Wandlung der Körper, also eingeschrieben. Und als Haut existiert er immer ›in a mix‹, wie man bei Michel Serres nachlesen kann: »Die Haut tritt zwischen mehrere Dinge der Welt und sorgt dafür, dass sie sich mischen.«⁹

⁸ Vgl. Nihart, A.J., Garcia, M.A., El Hayek, E. et al.: »Bioaccumulation of microplastics in decedent human brains«, in: *nature medicine* 31, 1114–1119 (2025), <https://doi.org/10.1038/s41591-024-03453-1>

⁹ Michel Serres: *Die Fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*, Frankfurt a.M., 1995.